

indústria cultural, ditadura e outras mumunhas mais:

CAETANO E CHICO ENTRE O PRAZER E A DOR DA MERCADORIA

Culture industry, brazilian dictatorship and something else: Caetano and Chico between pleasure and grief of a commodity

Matheus Araújo Tomaz¹

Resumo: O presente artigo busca analisar como as questões ligadas ao desenvolvimento das forças produtivas em “Baby” (1968) de Caetano Veloso e “Roda Viva” (1967) de Chico Buarque foram formalizadas. Para isso, foram utilizados os escritos de Adorno e Horkheimer sobre a indústria cultural e de Roberto Schwarz sobre seus desdobramentos no Brasil como ponto de partida.

Palavras-chave: Indústria cultural; Ditadura militar; Chico Buarque; Caetano Veloso; Roda Viva; Baby.

Abstract: The present article aims to analyse how the issues related to the development of productive forces in “Baby” (1968) from Caetano Veloso and “Roda Viva” (1967) from Chico Buarque have been formalized. In this regard, the writings of Adorno and Horkheimer about culture industry and the ones from Roberto Schwarz about its deployments in Brazil were used as a starting point.

Keywords: Culture industry; Military Dictatorship in Brazil; Chico Buarque; Caetano Veloso; Roda Viva; Baby.

1 Mestrando em Teoria Literária na FFLCH/USP. Email:matheus.araujo.t@hotmail.com

*Artigo recebido em 25/06/2019 e aprovado para publicação em 06/11/2019.

a indústria cultural nos anos 60

Gilberto Gil recentemente afirmou que sua chegada a São Paulo “coincidiu com o início daquele estrondo que a música popular brasileira começou a fazer depois que chegou a televisão [...]”², lembrando a íntima relação entre os aparatos técnicos essenciais para reorganização da indústria cultural no Brasil. Esse período marcou decisivas mudanças, com a implementação não só dos instrumentos de veiculação como de uma “racionalidade capitalista que [passou a administrar] os meios de comunicação [...] no bojo do enorme aumento ‘de produção, de distribuição e de consumo de cultura’”. (GARCIA, 2013, p.81). Walter Garcia ainda aponta que havia findado o estágio inicial dessa indústria cultural, em que o tempo de criação era expandido, a contemplação era privilegiada, e as relações cordiais determinavam a circulação das obras. Nessa primeira fase já eram inseparáveis os termos mercadoria e autonomia, mas essa união se produzia findo o processo criativo — no caso de Caymmi, por exemplo, “a natureza comercial não se sobrepôs à estética no processo de feitura das obras”. (GARCIA, 2013, pp. 142-3). Os anos 60, por sua vez, marcaram uma profissionalização em que cada nicho de mercado era atendido por um produto, como bem exemplificam *O fino da bossa e Jovem Guarda* — o critério de escalação dos músicos para os programas não se dava por afinidades necessariamente estilísticas, mas conforme o lugar social que suas obras ocupavam, logo, conforme o público que atendiam. O modo de circulação das canções no rádio também marcou a novidade: da caitituagem — convencimento pessoal dos radialistas sobre o potencial de uma canção — passou-se ao jabá — estratégia de implementação do produto em um mercado, troca de reprodução da canção por dinheiro.

Em outros termos, a arte teria perdido completamente³ a idealização de autonomia, ficando evidente sua submissão à contradição estruturante da sociedade — a do capital, do fetichismo da forma mercadoria. Se antes arte era também mercadoria, esta teria passado a seu status integral,

2 MARTINELLI, Roberta et al. Essenciais: Gilberto Gil, 25 out. 2018. Podcast. 1 MP3 (42 min 44s.). Disponível em: <https://www.deezer.com/episode/6074012?utm_source=deezer&utm_content=episode-6074012&utm_term=338305627_1542291180&utm_medium=web>. Acesso em: 15 nov. 2018.

3 Chamamos a atenção para o termo “completamente”, advertindo que não afirmamos que os anos 60 inauguraram entre nós as relações entre obras artísticas e o fetichismo da forma mercadoria, apenas que intensificaram, aceleraram e complexificaram essas relações.

transferindo “a motivação do lucro às criações espirituais” (ADORNO, 1975, p.289): a novidade não estaria em seu caráter mercantil, mas na sua deliberada disposição nas gôndolas do supermercado. A face mercadoria que se dava a posteriori passou a integrar o próprio processo de composição. De tensa “unidade de contrários” — mercado e autonomia — a arte passaria à harmonia da pura mercadoria. A rigidez dos termos adornianos dá notícias do problema armado: a recém nomeada MPB havia nascido do equilíbrio tenso (e provavelmente impossível) entre, nos termos de Napolitano (2001, p.228), temas poéticos sérios, valorização dos estilos nacionais concomitante à assimilação dos estrangeiros e aceitação do aspecto comercial da canção.

Um olhar mais detido sobre *Nota sobre vanguarda e conformismo*, revela que isso não era desconhecido. Roberto Schwarz (2008, p. 49) resgata entrevista de Júlio Medaglia nos anos 60 com alguns de seus pares da “vanguarda musical”, dentre eles Rogério Duprat, na qual aparecem depoimentos que, com um pouco de distanciamento, comporiam o texto de Adorno: “*produção e consumo (artísticos) são fases de um mesmo processo, comércio de significados (como tomates, feijão, televisores, sabão em pó, mobília, etc.).*” O critério de avaliação comercial e estética passara a ser o mesmo. Nas palavras de Schwarz (2008, p. 54), “cinismo apologético não é fácil de distinguir da crítica materialista”. A admissão de que as exigências de circulação da mercadoria foram introjetadas às obras causa espanto, mas guarda um momento de verdade ao admitir a falência do estado tradicional da arte: “está minado, seja porque sustenta posições e linguagem do individualismo burguês, desmentidas no interior do próprio capitalismo, pela socialização parcial da produção, seja porque não vende” (SCHWARZ, 2008, p.50).

Através de breves análises, busca-se nesse artigo descrever as respostas que Caetano Veloso e Chico Buarque forjaram no calor dos anos 60 para os desenvolvimentos históricos da obra de arte, em “Baby” e “Roda Viva”, respectivamente. Não se trata de julgar se as obras aderem ou não à padronização técnica fonográfica — o que implicaria entender indústria cultural apenas como produtora de obras standardizadas de baixa qualidade — mas de compreender o modo como elas se relacionam com a dimensão inescapável de serem também mercadoria, uma vez que são produtos dessa indústria — ou seja, como independentemente do refinamento estético estão, ainda que tensamente, submetidas ao capital e como passam ou não ao domínio da racionalidade técnica. Em outras palavras, este artigo pretende

identificar se o cerne das canções está em situar-se na luta de classes ou em contrapor-se à mercadoria obsoleta pela disrupção formal. As análises serão focadas nas letras e em elementos musicais facilmente identificáveis por qualquer ouvinte, apontando para necessidade de aprofundamento de reflexões sobre melodia, ritmo e harmonia para uma compreensão mais profunda das obras.

o tropicalista vai ao shopping

Baby - Caetano Veloso

Você precisa saber da piscina

Da margarina

Da Carolina

Da gasolina

Você precisa saber de mim

Baby baby

Eu sei que é assim

Você precisa tomar um sorvete

Na lanchonete

Andar com a gente

Me ver de perto

Ouvir aquela canção do Roberto

Baby baby

Há quanto tempo

Você precisa aprender inglês

Precisa aprender o que eu sei

E o que eu não sei mais

E o que eu não sei mais
 Não sei, comigo vai tudo azul
 Contigo vai tudo em paz
 Vivemos na melhor cidade
 Da América do Sul
 Da América do Sul
 Você precisa
 Você precisa
 Não sei
 Leia na minha camisa
 Baby baby
 I love you

O ponto de partida é a gravação de 1968, do álbum manifesto *Tropicalia* ou *Panis et Circenses*, com vocal principal de Gal Costa, *backing vocal* de Caetano e arranjo de Rogério Duprat — aquele da entrevista. A canção inicia-se com a marcação da bateria e do baixo — que se mantém ao longo de toda a canção —, seguidos de alguns acordes de violão e da entrada dos instrumentos de corda em *fade in*. Esses componentes já dão vistas à união de elementos díspares da receita tropicalista: a canção é descrita por Caetano como “sendo a um tempo bossa nova e rock’n’roll” (VELOSO, 2017, p.290), em que os instrumentos que dão marcação rítmica estão ligados a esse gênero e seus desenvolvimentos nos anos 60, remetendo à base de diversas canções dos Beatles⁴, e as cordas, algumas gravações de João Gilberto⁵, lembrado também no aqui discreto uso do violão.

4 Pensamos aqui em gravações muito características, como “Taxman” In: BEATLES. *Rubber Soul*. EMI Records Limited, 1965 e “Sgt. Pepper’s lonely heart club band” In: BEATLES. *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*. RMG Rekordz, 2004.

5 Destacamos, porém, que os violinos em “Baby” são também um dos elementos melódicos, o que não é necessariamente válido para as gravações da Bossa Nova. Pensamos aqui no uso do violino em canções como “Brigas nunca mais” In GILBERTO, João. *Chega de Saudade/Bim Bom* (1958) e em outras, principalmente dos álbuns seguintes, em que há presença integral

O canto suave de Gal estabelece o tom imperativo desse *eu-lírico* logo na primeira estrofe. Ele afirma a esse “você” — o ouvinte, o ser amado, ambos — a importância de saber “da piscina/ da margarina/ da Carolina/ da gasolina” e saber sobretudo “de mim”, ou seja, daquele que canta, necessidade acentuada pela retomada da frase “você precisa”. O eco entre os termos, que se repete nas estrofes seguintes, indica a homogeneização dos objetos igualados como mercadorias em relações de troca — há uma “antologia de estereótipos de consumo”. (FAVARETTO, 1996, p.98).

O primeiro termo, “piscina”, indica a superficialidade dessa necessidade, imposta por padrões estapafúrdios de classe. Passa-se, então, à margarina, produto literalmente encontrado nas gôndolas do supermercado, que suscita, por um lado, a banalidade comum da mercadoria barata altamente reproduzível e, por outro, o ideal publicitário de felicidade ligada ao consumo. Da mercadoria alimento chega-se à mercadoria arte: *Carolina*, canção do disco *Chico Buarque de Hollanda - volume 3* de 1968, terceiro lugar no II FIC de 1967, e em seguida à “gasolina”, que guarda algo do índice econômico geral e de classe. Homogêneos, igualados pelas rimas consoantes, os termos teriam seus atributos intercambiáveis entre si: a *Carolina*, ligada, erroneamente ou não, junto de seu compositor, a valores nacionais e esquerdizantes, pode ser lida como mercadoria de baixo preço, com valor publicitário e mero índice de classe; a piscina pode ser entendida como obra de arte do consumo; a margarina como dado econômico essencial... As permutações são muitas, o sentido, todavia, é unívoco: são todas mercadorias que precisam ser consumidas. E a mercadoria que se impõe, finalmente, é o *eu-lírico*. A canção admite, sem perder a ironia, seu caráter de *jingle*, servindo de pretexto para o comércio desse *eu* que canta⁶, o artista.

O refrão insere o vocativo *Baby*, chavão da música popular-comercial norte-americana e inglesa, que dá nome à canção. O ouvinte é englobado à obra como par do *eu-lírico* uma vez que, participante das modas da indústria cultural, pode ser invocado pela gíria em inglês. Ocorre então a admissão:

da orquestra. Por vezes, em *Chega de Saudade*, os instrumentos de sopro ocupam o lugar reservado às cordas na canção referida. Seis das faixas foram gravadas sem a orquestra por problemas na produção do álbum. Cf. Castro, Ruy. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras (1990), pp. 207 - 209.

6 GARCIA, op. cit., p. 240: A canção popular como pretexto para o comércio de um disco, de uma voz, de um corpo, de uma atitude de palco, de roupas ou do que mais ela possa anunciar. Em que essa canção se difere de um *jingle*?

“Eu sei que é assim”. A partir da perspectiva atualizada internacionalmente — lembremos que o *rock’n’roll* da segunda metade dos anos 50 e o *rock* do início dos 60 são elementos constantes da canção — o *eu-lírico* pode ler essa permuta — absurda, não percamos de vista! — entre os atributos das *commodities* da vida brasileira, ou, nas palavras de um crítico dialético,

o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa (SCHWARZ, 2008, p.91).

Em seguida, Gal passa a cantar a equivalência entre “tomar um sorvete”, “andar com a gente”, “me ver de perto” e “ouvir aquela canção do Roberto”. Destaca-se, primeiramente, o verso “andar com a gente” que sugere, como na publicidade, mais que o imperativo a consumir um produto específico, a adoção do comportamento do consumidor: o *eu-lírico*, atualizado, ligado ao consumo das mercadorias mais avançadas, é o modelo a ser seguido de perto. A intimidade com esse interlocutor sugere que já se trata da visão compartilhada por ambos. Se a autopromoção desse eu já estava colocada nesse “andar” — *eu-lírico* é o modelo —, ela fica ainda mais evidente no chamado a “me ver de perto”, espécie de reconhecimento do seu valor de exposição como artista popular. A mercadoria *popstar* se vende, entre outras formas, pela aparição em concertos. Ele mesmo se coloca nas prateleiras, já que também é intercambiável.

É anunciada, finalmente, a emblemática “necessidade” de “ouvir aquela canção do Roberto”⁷. A escolha por “aquela canção”, não de uma específica, além do imperativo da rima, dá mostras do que o cantor representava em sua época: *hitmaker*. Só no disco de 1968, o compositor gravou sucessos como “Se você pensa” e “Ciúmes de você”, sendo a figura máxima do cantor popular que produz em série para o consumo de massa. É perda de tempo nomear a canção, pois o “rei” sempre lança uma melhor e mais “moderna”. É interessante notar que a obra de Roberto Carlos, centro de polêmica quanto

7 VELOSO, op. cit., p.180: Caetano comenta o texto que havia escrito para Bethânia declamar em um show antes de cantar uma das canções de Roberto Carlos: “Era uma consideração da força mitológica da figura de Roberto Carlos, de sua significação como vislumbre do inconsciente nacional, de como ele era, comoventemente, ‘a cara do Brasil’ de então.”

à estrangeirização da música brasileira, é posta no mesmo nível da de Chico Buarque, então “unanimidade nacional”⁸: ambas seriam meras mercadorias e se diferenciariam apenas pelo nicho de mercado atingido. Segundo o *eu-lírico*, aliás, o jovem “antenado” deveria circular entre ambos.

Admitindo que a análise dos versos seguintes se daria de maneira bastante análoga, não é difícil depreender **a)** a ligação óbvia entre necessidade de aprender o inglês e uma certa visão dúbia do chamado “imperialismo cultural”; ou **b)** a conexão entre o verso sobre o Rio ser a melhor cidade da América do Sul e uma “latinoamericanidad” que também é plasmada na imagem tropicalista; ou ainda **c)** ligar o uso da gíria à posição de classe, isso tudo apenas nos versos “não sei/ leia na minha camisa”. A linguagem publicitária, que já havia aparecido, passa a vestir esse *eu-lírico*, incorporando na exterioridade a razão de ser desse imperativo do consumo, que no pensamento não tem pé — o fetichismo da mercadoria não vem à mente sem propósito. Diante do feitiço desses produtos cabe apenas a adesão irrefletida — afinal “não sei”. A voz de Gal passa então a ecoar “Baby, Baby/ I love you”.

À melancolia do canto de Gal opõe-se a voz de Caetano Veloso em *fade in* cantando Diana de Paul Anka — “please, stand by me/ Diana” — gravada originalmente em 1957. O *backing vocal* ao final assume o primeiro plano, paralelo à frase “I love you” de Gal. Há crítica nessa homogeneização da vida nacional como mercadoria? Aparentemente, o canto guarda uma afetividade para o consumo: tirados os projetos coletivos da ordem do dia, resta o mercado. A tensão que poderíamos ler entre aquilo que é cantado e o modo de fazê-lo — é possível mesmo ler os instrumentos de corda como comentários ao canto de Gal — acaba em baile da *Jovem Guarda*. A “tristeza” possibilitaria um distanciamento crítico, contudo o final em canção comercial à la Celly Campello vai na direção da adesão⁹ ao modelo¹⁰. Se havia dualidade, o *looping* e posterior *fade out* de Caetano e Gal em inglês apontam para a

8 A recorrente citação dos tropicalistas à obra de Chico Buarque merece estudo próprio, mas as palavras de Caetano servem de entrada ao tema. *Ibidem*, pp. 246 - 247: “É preciso ter em mente que a glória indiscutível de Chico nos anos 60 era um empecilho à afirmação do nosso projeto. Porque, em princípio, todos os seus apoiadores (que eram virtualmente todos os brasileiros) deveriam nos rejeitar.”

9 Cf Para uma visão oposta ver FAVARETTO, *op. cit.*, pp. 97 - 98.

10 SCHWARZ, *op. cit.*, p. 89: “Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a divisa entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração”.

dimensão que se prolonga virtualmente — a da mercadoria mais avançada ligada ao modelo internacional.

Na formalização da canção é possível destacar a profunda consciência do dilema da arte na indústria cultural, jogando para o primeiro plano a imposição de se incorporar já à criação a dimensão de mercadoria. Diante disso, “resultam impulsos técnicos, modernizar o produto para aumentar-lhe a saída” (SCHWARZ, 2008, p.50) e a questão passa a ser a da plena realização capitalista — é dessa perspectiva, então, que os tropicalistas se apropriam das diferentes possibilidades modernizantes, da bossa ao rock. Caetano abandona uma possível tensão entre tristeza e afeto do consumidor fora de projetos socializantes aderindo ao *jingle*, do artista, da voz, do movimento. Recusou a mercadoria obsoleta, porém atualizando-a enquanto tal. Cinismo e crítica não se confundem: uma vez imposta a “nova sensibilidade”, resta gozar de seu sucesso, para que continue “tudo azul”, “tudo em paz”.

O cepecista sai de cena

“Roda Viva”, por sua vez, formula a imposição da forma mercadoria de maneira diversa.

Roda Viva - Chico Buarque

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá

Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá

Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa

Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá

Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá

Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração
Roda mundo, roda-gigante
Rodamoinho, roda pião
O tempo rodou num instante

Nas voltas do meu coração
 Roda mundo, roda-gigante
 Rodamoinho, roda pião
 O tempo rodou num instante
 Nas voltas do meu coração

“Roda-Viva” foi gravada em 1967, lançada no álbum *Chico Buarque de Hollanda - volume III*, de 1968, com arranjo de Magro Waghaby e a participação do MPB⁴. Além da música título, o disco é composto por outras canções da peça *Roda Viva*, escrita por Chico também em 1967. O texto teatral será levado em conta para análise da canção — ainda que esse uso seja superficial e operacional, apontando para a necessidade de uma análise detida do texto¹¹. A montagem realizada por José Celso Martinez não será comentada aqui¹².

A peça coloca em seu centro temático o papel do cantor popular na indústria cultural brasileira, indo desde a devoção a Ben Silver até a devoração de Benedito Lampião. A comédia musical em dois atos trata da polêmica entre os termos “nacional” e “estrangeiro”; do papel da televisão — alegorizada no Anjo — e da mídia impressa — no Capeta; do cooptação dos artistas por essa indústria, e assim por diante.

Bastante calcada no teatro épico, apela para recursos como estruturação episódica, sem relação de causa e efeito entre as cenas, quebra do pacto ficcional, narração, entre outros, para refletir e criticar a matéria colocada em cena. O coro tem papel especial para garantir o distanciamento em *Roda Viva*, comentando as cenas, sobretudo, com as canções.

Um dos eixos da peça é a oposição entre Mané e Benedito Silva. Excepecistas, como os diálogos explicitam, começaram a produzir sua arte em relação direta com as reivindicações populares: aquela garantia ressonância nacional, admiração e reconhecimento civilizado à luta dos pobres, à medida

¹¹ Para uma leitura panorâmica da peça ver ROSELL, Mariana. Chico Buarque: dramaturgo (1967 - 1978). In: *Temporalidades* – Revista de História, ISSN 1984-6150, Edição 24, V. 9, N. 2 (mai./ago. 2017).

¹² Para comparação entre texto e montagem ver cf. ROSELL, Mariana. Da página ao palco, do roteiro à encenação: Roda Viva de Chico Buarque (1967) e de Zé Celso (1968). IN: *Revista Poder & Cultura*, Rio de Janeiro, Vol. 4, Nº 7, pp. 56-81, Jan.-Jun. 2017.

que essa luta assegurava relevância àquela produção¹³. Levando esse dado às últimas consequências, podemos afirmar que seus fazeres artísticos de cunho socializante estavam na contramão da arte tradicional que animava o individualismo burguês desmentido pelo próprio desenvolvimento das forças produtivas. O projeto artístico cepecista pretendia criar uma nova práxis vital — a rejeição à arte como mercadoria passava também pela recusa da autonomia burguesa da arte como coisa separada da vida — e, no limite, anulariam-se mesmo as diferenças entre produtores e receptores¹⁴. Com o fim dos projetos coletivos operado pelo golpe de 64 cada um tomou um caminho: Benedito integrou-se à indústria cultural, em um pacto Fáustico às avessas, e Mané recusou-se a fazê-lo, entregando-se ao álcool e ao lamento. Como sabemos, o primeiro é devorado pelo povo e o segundo, recusando-se ao espetáculo, sobrevive sem ninguém o escutar. Fica evidente o impasse demonstrado pela trajetória de cada personagem: a total adesão ao caráter mercantil da arte. A introjeção completa e acrítica desse aspecto representa sua morte; já a recusa total, na sociedade de classes, sua impossibilidade¹⁵. A peça faz a única escolha anti-ideológica possível: incorpora essa contradição, tensionando-a ao máximo. A canção “Roda Viva”, presente no segundo ato, é colocada para “comentar” justamente um embate entre Benedito e Mané. Possivelmente, ela sintetiza, na estrutura da gravação de 67, o jogo de forças da peça.

O caráter de lamento, criado pela espécie de solfejo dos cantores na introdução e pela escolha da tonalidade menor, tradicionalmente associada

13 Cf. SCHWARZ. *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. As reflexões conjunturais que seguem devem, sempre que acertadas, às interpretações contidas nesse conjunto de ensaios.

14 Sobre o CPC Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco (1992). *Sobre a questão da autonomia* Cf. BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017 e BENJAMIN, Walter. “O autor enquanto produtor.” _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (1992): p.157-170.

15 COSTA, *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016, p.194: “se não for pensado como tentativa de dar continuidade à reflexão estética sobre os problemas levantados pelo *Opinião*, o esforço de Chico Buarque perderá o seu mais importante significado. Enquanto o *Opinião* expunha os problemas do músico popular brasileiro enfrentando a organização da indústria cultural nos “pré-históricos” tempos do rádio [...], Roda Viva tenta expor o novo patamar de desenvolvimento dessa mesma indústria a partir do aparecimento da televisão. [...] Se houve mudança, foi no ritmo e na intensidade da exploração do artista, que agora, ao contrário dos tempos saudosos da boêmia, não tem mais direito nem mesmo a ter vida privada, sobretudo, ao se transformar em ídolo.

no ocidente à tristeza, é marcante. Há uma dimensão individual, entoada por Chico Buarque, e outra coletiva, entoada pelo coro do MPB₄. A construção de sentido ocorre principalmente por oscilação, reverberação e fusão dessas duas esferas ao longo da canção — daí o protagonismo da voz. Poucos instrumentos compõem o arranjo — violão, piano e percussão são facilmente identificáveis. A levada de samba do violão ao fundo invoca a matriz joão gilbertiana, com sua batida mecanicamente simples — quase todos os ataques às cordas ocorrem em bloco¹⁶. A presença da percussão sem ênfase na bateria — na versão do festival membros do MPB₄ a marcam com tamborim e timbal¹⁷ — também lembra as gravações do baiano de juazeiro¹⁸.

Na primeira quadra esse *eu* — o artista — expressa um estado de espírito individual, sua imobilidade, a partir do apelo a experiências compartilhadas: “Tem dias que a gente se sente/ Como quem partiu ou morreu/ A gente estancou de repente/ Ou foi o mundo então que cresceu”. A dimensão coletiva já se faz presente na harmonização do coral ao fundo, ressoando no plano do indivíduo. Ela ganha protagonismo na sequência, evidenciando o desejo por “voz ativa”, de autodeterminação. Não é preciso muito tino crítico para associar essa primeira volta da roda viva ao golpe de 1964. Esse destino carregado por ela é o fim da utopia integradora que animava a esquerda pecebista. É interessante notar que o artista retoma o canto nesses dois últimos versos, pois seu estancamento está ligado a essa experiência. Retomado o enredo da peça, é perceptível a dupla dimensão mutuamente afetada pela *roda viva*: a evidentemente artística, ligada à indústria cultural, que prende Benedito a seus desígnios; e a política, o novo arranjo de coisas da ditadura que o tirou do papel de participante ativo na luta de classes.

Chico entoa em seguida o refrão pela primeira vez: “Roda mundo, roda-gigante/ Rodamoinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas voltas do meu coração”. Há o eco de diferentes ordens umas nas outras: o tempo do primeiro termo ressoa na dimensão lúdica do segundo; a qual afeta o duplo sentido do terceiro, em que se unem dimensão natural, ligada ao clima, e o

16 Cf. Mello ZH. *João Gilberto*. São Paulo: Edit. Publifolha, 2001, p.39. Também comentando o estilo de João Gilberto, ver VELOSO, op. cit., p.68.

17 Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=4-2G5Zxqoto> >. Acesso em 15 nov. de 2018.

18 VELOSO, op. cit., p.267: uma das coisas que mais me atraíram na bossa nova de João Gilberto foi justamente o desmembramento da bateria (a rigor não há bateria em seus discos: há percussão tocada na caixa ou no seu aro, depois, vassourinha sobre catálogo telefônico).

trabalho, de rodar um moinho; e que afeta, por sua vez, uma nova dimensão lúdica que também pode ser lida como referência ao trabalhador braçal, num jogo de paronomásias — roda-gigante, rodamoinho, roda pião — apontando para semelhanças entre termos de ordens aparentemente distintas; o de aliteraões — repetições de T's e D's — que sugerem truncamento; e de assonância — repetição das nasais — que aumenta a sugestão de circularidade e reforça a semelhança. Junto à estrutura fixa de rimas intercaladas, temos elementos que apontam para continuidade e rigidez de um processo: a *roda viva* é um processo global, veloz, truncado, que abarca as diferentes instâncias da vida, inclusive a interior. Retornando à peça, há o processo que desestabiliza a função social de artista cepecista de Benedito Silva, causando sua perda de identidade, produzindo infelicidade e, finalmente, o devorando. *Roda viva* é um termo englobante do qual não há escapatória. A indústria cultural passa a ser faceta de uma problemática maior.

Na segunda estrofe o lamento ganha dimensão plenamente coletiva, sendo cantada pelo coro: “A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir/ Na volta do barco é que sente/ O quanto deixou de cumprir/ Faz tempo que a gente cultiva/ A mais linda roseira que há/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega a roseira pra lá”. A lembrança de que a canção surge justamente para comentar o principal diálogo entre Benedito e Mané dá indícios de que se trata justamente de um balanço da experiência esquerdista pré-64 — é o que fazem no diálogo. Esperava-se com a modernização a inclusão dos mais pobres no mundo da cidadania e do assalariamento através da industrialização: o Brasil equiparar-se-ia aos países adiantados, formando uma sociedade nacional integrada, sem seus estigmas coloniais.

O caráter utópico pauta não apenas tematicamente peça e canção, mas também dá forma à última na feição bossanovista de fundo: João Gilberto — a união dos acordes arrojados do cool jazz e, nas palavras de Caetano, da “mão do primeiro preto batendo no couro do primeiro atabaque” (VELOSO, 2017, p. 72). No plano da materialização artística, isso seria a síntese de nossos antagonismos (nacional e estrangeiro; moderno e arcaico) que se daria no plano político¹⁹. O país cuja construção parecia visível ficou para trás e Chico Buarque canta, já em “Roda Viva”, as frustrações de nossas utopias não realizadas. A batida passa ao status de lembrança subordinada

19 Para nuance do caráter utópico em João Gilberto dada a melancolia do canto ver Cf GARCIA, Walter. “Radicalismos à brasileira.” *Celeuma* 1.1 (2013): 20-31.

à melancolia. Não é preciso comentar que essa “linda roseira” era menor do que se imaginava e o golpe redimensionou os termos, apontando na volta o quanto deixou de cumprir. O novo refrão, dado esse balanço, ganha mais densidade e aponta para mais instâncias influenciando-se mutuamente — golpe, ilusões integradoras, falência dos projetos coletivos e indústria cultural.

Na estrofe seguinte, a união entre as esferas se intensifica com a ponte para o refrão - até então cantada apenas pelo cantor — entoada pelo coro. Além disso, passam a se confundir as temáticas de cada agente. “A roda da saia, a mulata/Não quer mais rodar, não senhor”, verso do coro, traz a dança, dimensão artística, ao mesmo tempo que carrega uma figura associada à classe trabalhadora e também à arte popular, a mulata. Já os versos do cantor - “não posso fazer serenata/ a roda de samba acabou” — dão conta da impossibilidade de sua produção e do fim da socialização desta. Não é qualquer fazer artístico que está bloqueado, mas aquele que não responde apenas à obsolescência da mercadoria, como os versos seguintes, entoados pelo coro, explicitam: “A gente toma a iniciativa/ Viola na rua, a cantar/ Mas eis que chega a roda-viva/ E carrega a viola pra lá”. Não parece demais afirmar que, além da associação direta à participação e socialização por se dar “na rua”, há referência explícita à coleção “Violão de Rua” publicada em 1963 pelo CPC, logo à noção de “arte popular e revolucionária” (HOLLANDA, 1992, p.23).

Após mais uma volta na roda viva, o cantor entoa: “O samba, a viola, a roseira/ Um dia a fogueira queimou/Foi tudo ilusão passageira/ Que a brisa primeira levou”. O primeiro verso sintetiza as dimensões interrompidas: arte em sua dimensão popular, o samba; revolucionária, o violão (de rua); e o fundo social que as animavam, a integração nacional. O artista admite, em nova chave, o caráter ilusório do pacto de classes proposto pelo PCB e das forças populares até então configuradas. Em 1964 foi destruída a organização dos trabalhadores, eliminando as possibilidades de insurgência de massas. Também foram cortadas as relações de reciprocidade entre demandas populares e vida cultural. Deu-se passagem a um estado de sítio permanente contra insurgente em completa asfixia da luta de classes. O coro então reassume o protagonismo apontando que até mesmo a saudade de um tempo em que a utopia parecia realizável

foi levada pela *roda viva*. O verso termina em lamento, em clara articulação entre o problema do indivíduo e da sociedade.

Em seguida o refrão é cantado quatro vezes pelo coro. Na primeira, todas as vozes cantam em uníssono em compasso desacelerado. Na segunda, há presença de diferentes vozes, em que a de Chico entoa o refrão e as outras repetem “roda” em diferentes partes do compasso. A intensificação da percussão acompanha esse movimento — rompe-se com algo da estética bossanovista e, por consequência, com algo de seu teor ideológico. Na terceira ocorre o mesmo em andamento mais acelerado. O movimento de aceleração se repete na quarta até que há um final brusco — a canção não termina em *fade out*.

Levando-se em conta que a *roda viva* é o termo englobante de trabalho, arte, golpe militar, fim dos projetos coletivos, entre outros termos aludidos, não é preciso muito para apontá-la como o princípio básico da canção e da sociedade: a forma mercadoria. Ou seja, há uma intuição na forma artística da necessidade desse processo chegar ao fim por uma ruptura. A presença da pluralidade de vozes, de uma dimensão coletivamente forte, e do abandono de antigas ilusões, aqui representadas também na estética da Bossa Nova, determina o fim desse ciclo. O lamento em *Roda Viva* não parte só da arte tornada mercadoria, mas da mercadoria como fundamento miserável da vida — “a crise do sujeito artístico reflete a crise da propriedade privada” (SCHWARZ, 2008, p.50).

Chico Buarque forjou uma resposta ao dilema da indústria cultural que tornou a tensionar a contradição de seus termos: admitindo-se como mercadoria, a obra critica seu próprio status. Não é sem dor que se dá esse processo, lidando não só com as ilusões perdidas e a impossibilidade histórica de uma arte revolucionária, mas também com a possibilidade de ser devorado por essa *roda viva*. A conciliação total entre arte e mercadoria seria colocar-se ao lado dos dominadores, já um apelo à autonomia, mera adesão à ideologia: coube a ele reafirmar a “unidade de contrários”, a impossibilidade, apontando para a necessidade de uma ruptura histórica que não pode acontecer apenas no campo artístico.

As canções aqui analisadas, cada uma a sua maneira, encaram a impossibilidade do fazer artístico fora da indústria cultural, conseqüentemente, do regime da forma mercadoria — não há ilusões dentro dos limites da sociedade vigente.

Ambas oferecem perspectiva da maneira pela qual a imbricação entre o nascimento da MPB como gênero e a ascensão dessa indústria no Brasil se deu mais ou menos criticamente. Em “Baby” e, obviamente com nuances, em toda obra de Caetano Veloso, vê-se a ruptura técnica com a tradição como a determinação chave da obra de arte moderna²⁰ — ela deve atualizar-se, admitindo e gozando de seu caráter de mercadoria, *tudo azul, tudo em paz*. Já Chico Buarque parece ter como princípio, em “Roda Viva”, assim como em toda sua produção, o situar-se dessa obra em relação ao conjunto da vida social, destacando o caráter doloroso da forma mercadoria, o que, nesse sentido, inclui um momento de ruptura formal. Não se pode perder de vista, todavia, que a própria crítica ao aparato mercadológico foi, e continua a ser, uma demanda de mercado²¹.

20 Para pensar uma adesão mais direta à indústria cultural nas canções adocicadas de Caetano nos anos 70 e 80 e o arrefecimento da verve experimentalista ver SANTOS, Daniela Vieira dos. “As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização.” (2014).

21 Assim como o *Fino da Bossa* e a *Jovem Guarda*, as composições ditas “engajadas”, nesse pacote bastante abrangente incluídas as obras de Chico Buarque, serviam de mercadoria com público-alvo especificado. Nas palavras de Roberto Schwarz (2008, p.94), formou-se “um mercado ambíguo, que de um lado vendia indulgências afetivo-políticas à classe média, mas de outro consolidava a atmosfera ideológica [de hegemonia de esquerda]”

referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. A Indústria cultural. In COHN, Gabriel. *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

BENJAMIN, Walter. *O autor enquanto produtor*. In: _____. Sobre arte, técnica, linguagem e política (1992): p.157-170.

BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras (1990), p. 207 - 209.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. Ateliê editorial, 1996.

GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque o Pregão de Rua e a canção popular-comercial no Brasil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 19-52, 1985.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Rio de Janeiro: Editora brasiliense, 1988.

RIDENTI, Marcelo. *A indústria cultural brasileira na formulação de Renato Ortiz*. Ciências Sociais Unisinos 54.2 (2018): p.155-160.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O fio da meada*. In: _____. Sequências Brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

referências discográficas

BEATLES. *Rubber Soul*. EMI Records Limited, 1965.

_____. *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*. RMG Rekordz, 2004.

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda Vol. 3*. RGE. Brasil, 1968.

GILBERTO, João. *Chega de Saudade/Bim Bom*. Odeon, 1958.

VELOSO, Caetano, et al. *Tropicália: ou Panis et circencis*. Mercury, 1968